

Mieczysław Dąbrowski
Uniwersytet Warszawski

**Dwa przypadki kulturowego przekładu Owidiusza:
Juliusz Bocheński, *Nazo poeta*
i Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt***

Teksty: język i styl

Zacznijmy od cytatów. Najpierw z Bocheńskiego:

Co dalej? Rusz się! Idź do Korynny, czeka przecież, jest żywa, istnieje. Ma nogi, piersi, *iuvenile femur*. Ciągnij wątek, artysto! Ja – konferansjer przygotowałem już publiczność na ciekawy numer, państwo się rozsmakowali i chętnie popatrzą. (s. 68)

Albo:

Gong. Krótka przerwa. Papieros dla odprężenia, są napoje chłodzące, proszę się orzeźwić, zaczerpnąć powietrza, to antrak. Chwila refleksji, smużka dymu z papierosa, jak się państwo bawią? Pan? Pani? (s. 129)¹

¹ Inne wybrane przykłady: „Jeżeli przypadkiem są wśród państwa przedstawiciele świata naukowego (a mam na myśli owidystów, których witam z uszanowaniem), jeżeli zatem panowie profesorowie zaszczylili nas tutaj swą obecnością i śledzą łaskawie ten wesoły program, to zgodzą się może ze mną, skromnym konferansjerem, że nie samymi umownościami poeta żyje, bo przecież poeta też człowiek. I zgodzą się może panowie profesorowie, że poeta osobiście doświadcza tego i owego, a nie tylko powtarza cudze relacje, odpisując od autorów bardziej życiowo obytych” (s. 69); „Ja – konferansjer nie mam pretensji naukowych, jestem tu wyłącznie w tym celu, by zapowiadać numery i urozmaicać program dowcipami, a jeśli wyjątkowo dorzucam jakąś informację, to jedynie z troski o to, by państwo nie musieli sami zaprztać sobie głowy przypominaniem szkolnych wiadomości potrzebnych niekiedy do

Dla porównania cytaty z *Jeśli zimową nocą podróżny* Italo Calvina:

Zabierasz się do czytania nowej powieści Italo Calvina *Jeśli zimową nocą podróżny*. Rozluźnij się. Wytęż uwagę. Oddal od siebie każdą myśl. [...] Przybierz najwyższą godniejszą pozycję: usiądź, wyciągnij nogi, połóż się, zwini się w kłębek².

Bez trudu można zauważyć istotne podobieństwa stylu: bezpośrednie apele do odbiorcy, swoistą familiarność narracji, dystans wobec tekstu, traktowanie go jako świadomą konstrukcję, elementy oczywistej ludyczności, nawiązywanie porozumienia z czytelnikiem ponad dziełem, zanik metafizyki literatury, tekst jako obiekt itp. A przecież Calvino uchodzi za czołowego przedstawiciela literatury postmodernistycznej, obok Johna Bartha, Umberta Eco, Georga Pereca i innych. Oznacza to jedno: powieść Bocheńskiego, wydana po raz pierwszy w 1969 roku, nosi znamiona estetyki postmodernistycznej, o czym wtedy nikt jeszcze nie mówił, ponieważ sam termin pojawił się dekadę później u Lyotarda. Jest to kolejny dowód – pisałem już kiedyś o tym – że estetyka postmodernistyczna (nie zjawisko jako takie) istniała, zanim pojawiła się świadomość, steoretyzowana wiedza na jej temat³. To pisarze (artyści) są wynalzcami nowej estetyki, a nie teoretycy sztuki. Styl Bocheńskiego może zrazu wprawiać w konfuzję, a nawet irytować: narratorem jest niejaki Konferansjer, który opowieść o Owidiuszu konstruuje na kształt jakiegoś kabaretowego, agresywnego miejscami przedstawienia: kolejne zdarzenia opowiadane są przez tegoż narratora, gospodarza programu, który wprowadza widza/odbiorcę w tajniki tego tajemniczego w pewnym sensie życia.

Ja – konferansjer zastanawiam się wprawdzie, skąd Publiusz Owidiusz Nazo wziął taki potok świadomości. Ponieważ między przeszłością i teraźniejszością nie ma praktycznej różnicy i wszystko dzieje się współcześnie. Owidiusz czytał pewnie Joyce'a. Sam pomysł monologu musiał niewątpliwie przejść od Camusa. Cóż tu

zrozumienia programu. Otóż pragnę zwrócić uwagę, że w odczuciu Rzymian bogowie byli wyobrażeniami zjawisk przyrodniczych lub ewentualnie społecznych, byli niejako samym działaniem się zjawisk, ich metafizycznie pojętą istotą i zasadą rządzącą, a tylko pod wpływem religii greckiej przybrali postać osób i wygląd ludzki. Państwo rozumieją ten mało pogański, choć politeistyczny, ten wybitnie nowoczesny stosunek do sprawy?" (J. Bocheński, *Nazo poeta*. Warszawa: Czytelnik, 1999, s. 56–57. Numery stron podaję po cytatach).

² I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*. Przeł. A. Wasilewska. Warszawa: PIW, 1989, s. 7.

³ Zob. M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*. Kraków: Universitas, 2000.

zresztą można wiedzieć! W naszych starożytnych czasach bardzo rozpowszechniły się te mody literackie. (s. 99)

Mówiąc najogólniej, jest to **styl parodystyczny**, będący chyba najważniejszą zewnętrzną cechą estetyki postmodernistycznej⁴. Konferansjer zaś jest narratorem specyficznego typu: z pozoru „rządzi” przedstawieniem, czyli jest jego sprawcą, lecz z drugiej strony powieściowa narracja podlega rytmowi „przedstawienia” (zatem pewnej formalnej konstrukcji), którego Konferansjer jest jedynie figurą i sługą, przez co jego znaczenie ulega osłabieniu. „Przedstawienie” podzielone zostało na trzy części: *Tętnienie* (s. 5–126), *Przemiany* (s. 127–176) i *Śledztwo* (s. 177–298). Część pierwsza swoim tytułem nawiązuje do rytmu wiersza i rytmu krwi (kojarzonego z seksualnością) i dotyczy wczesnej twórczości Owidiusza, zwłaszcza jego erotyków (*Amores*) i *Ars amandi* (*Sztuki kochania*), a jeszcze dokładniej: bohaterki wczesnych elegii, niejakej Korynny, z którą autor nawiązuje romans. Tu także opowiada się, w jaki sposób Owidiusz wszedł do kręgu podopiecznych Messali (młodszy syn tegoż, Messalinus Kotta, stanie się później przyjacielem Owidiusza⁵), który zapewnił mu przychyłność środowiska i wytworzył „pole literackie”⁶, za czym szedł proces ukształtowania Owidiusza jako poety „popularnego”. Część druga, stosunkowo krótka, dotyczy koronnego dzieła Owidiusza, czyli *Metamorfoz*, informuje o ich powstawaniu, zawartości niektórych fragmentów (np. o pojedynku Arachne z Minerwą, s. 150–154; Marsjasza z Apollinem, s. 156; historię Filemona i Baucydy, s. 157–158), a w końcu o zniszczeniu dzieła w obliczu skazującego wyroku Boskiego. Ta relacja ma najczęściej charakter anegdotyczny i zarazem dyskursywny, do niektórych historii nawiązuje dwoma, trzema zdaniem, wykazuje przy okazji pomyłki Owidiusza jako autora, wtrąca własne opinie, punktuje anachronizmy, nadając im jednak natychmiast swoistą interpretację. Na przykład:

⁴ Zob. L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść. Parodia i intertekstualność historii*. Przeł. J. Margański. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997.

⁵ Poniżej charakterystyczny dla stylu tej narracji opis pierwszego ich spotkania: „Więc tam u Messali dziecko ssało nogę, lecz jeśli państwo wolą, żeby nie ssało, to proszę bardzo, chętnie się zastosuję i wycofam to nawiasowe ssanie nogi” (s. 53). Dzieckiem tym był właśnie Kotta.

⁶ Por. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. Zawadzki. Kraków: Universitas, 2001.

Państwo się może zdziwić. Końcowe posłanie do Rzymian i ludzkości, ogłoszone przez Owidiusza ustami Pitagorasa, zawierało tylko jeden wniosek: *n i e j e d z i e m i e s a*. Udział Pitagorasa miał pewne znaczenie. Naukę u tego filozofa pobierał pierwszy ideolog państwa rzymskiego, król Numa Pompiliusz. Żył on wprawdzie o sto kilkadziesiąt lat przed Pitagorasem i nie mógł się z nim spotkać, podobnie jak Areopag nie stał na Akropolu, ale kto wie, czy i w tym anachronizmie nie kryła się głębsza myśl, mianowicie o powszechnej względności i przemienności czasu. Jakkolwiek było, nieżyjący już Numa Pompiliusz zasięgnął opinii u mającego się dopiero urodzić Pitagorasa w sprawie natury bytu. (s. 166)

Trzecia część już samym tytułem wskazuje na podstawowy temat: Konferansjer zamienia się w sędziego śledczego, który pragnie wyjaśnić przyczynę wygnania Owidiusza z Rzymu do Tomi, ponurej i zimnej – według rzymskich miar – miejscowości nad Morzem Czarnym (dziś rumuńska Constanza, a raczej jej okolice), gdzie poeta spędził ostatnich kilka lat życia (8–17 lub 9–18 r. n.e.), nie doczekawszy się rehabilitacji ani odwołania wyroku także przez nowego cesarza Tyberiusza, który objął władzę po śmierci boskiego Augusta.

*Ostatni świat*⁷ austriackiego pisarza ukazał się w 1988 roku i od razu zrobiło się o nim głośno; można powiedzieć, że ta książka uczyniła z młodego wówczas autora (rocznik 1954) ikonę literatury niemieckojęzycznej. Posypały się liczne nagrody, autor zaś i jego dzieło stali się nader popularnym obiektem studiów literaturoznawczych⁸. Osobliwością tej powieści, którą czyta się z wielką estetyczną przyjemnością ze względu na jej wyrównany rytm narracyjny i swobodną aurę, jest dodatek (ujawniony w podtytule), gdzie w dwóch rubrykach opisane są w skrócie Postaci *Ostatniego świata* (czyli powieści) i odpowiednio Postaci Starego Świata (tak jak je przedstawił Owidiusz w *Metamorphoses*). Ten zabieg ujawnił intertekstualne nawiązania Ransmayra, wskazał wprost na źródło inspiracji i zarazem odkrył, jak przekształcał on losy bohaterów wielkiego Rzymianina (o tym niżej). W tym sensie *Ostatni świat* jest poglądową lekcją estetyki postmodernistycznej, w której przecież podstawowym zabiegiem

⁷ C. Ransmayr, *Die letzte Welt*. Nördlingen: Greno, 1988. Wyd. pol.: *Ostatni świat. Powieść z dodatkiem Owidiuszowego repertuaru*. Przeł. J.S. Buras, wstępem opatrzył A. Szczypiorski. Warszawa: Sic!, 1998. Numery stron podaję w tekście po cytatach.

⁸ Bardzo wiele odwołań do tychże znajdziemy w pracy Andrzeja Kopackiego *Literatura samonegacji. Postawy narracyjne w prozie niemieckojęzycznej przełomu XX i XXI wieku*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2009.

jest gra na znanych wątkach, formach i tekstach. Od razu warto zdefiniować charakter tych postmodernistycznych nawiązań: to, co robi Bocheński, nazwałbym postmodernizmem historyczno-retorycznym, gdyż chodzi tam głównie o intertekstualne wykorzystanie pewnej *historii*, a także o specyficznie postmodernistyczne gry językowe, to zaś, co robi Ransmayr, nazwać by można postmodernizmem filozoficznym i konstrukcyjnym; innowacyjność tego tekstu polega głównie na ujawnieniu źródła i świadomej grze tak z owym źródłem, jak i z czytelnikiem. Osobnym pytaniem, jakie się tu więc rodzi – w związku z tytułem tekstu i wyrażonym w nim zamysłem – jest pytanie o **relacje intertekstualności i przekładu kulturowego**. Sprawa zasługuje na dokładniejszą analizę teoretyczną (na którą nie ma tu miejsca), można więc tylko stwierdzić najogólniej, że nie są to kategorie wzajemnie się wykluczające, lecz współpracujące. Intertekstualność oznacza wszak jakiś rodzaj nawiązania w tekście B do tekstu A; to nawiązanie dokonywane jest zawsze z jakiegoś powodu, w jakimś celu i według określonych reguł epistemologicznych i estetycznych. *Kulturowość* takiego przekładu oznacza, że hipotekst wyposaża hipertekst w pewne specjalne wartości lub je inspiruje. I od drugiej strony patrząc: autor hipertekstu sięga po hipotekst, by go „przełożyć” na własny czas historyczny i doświadczenie. Taki zabieg nigdy nie jest semantycznie pusty, czego dowodem znakomicie pomyślane opowiadanie Jorge L. Borgesa pt. *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*. W tym niewielkim opowiadaniu przyjaciel porządkujący spuściznę zmarłego pisarza natyka się właśnie na tekst, w którym obok siebie stoją dwa identyczne fragmenty *Don Kichota*; drugi – „autorstwa” zmarłego – jest „rewelacyjny”, choć w istocie nie zmieniono w nim ani litery. Co się zatem zdarzyło, co tak radykalnie odmieniło sensy? – otóż epoka i czytelnik. Czas od powstania dzieła do jego kolejnego odczytania, w dodatku przez nową generację, rodzi już sytuację hermeneutycznie nową; sensy, jakie dany tekst wyjawia „późnemu wnukowi”, są inne niż wtedy, gdy odczytywał je „dziad”. Ta podstawowa zmiana sprawia, że nawet tekst przepisany dosłownie niesie zupełnie inne znaczenia, ponieważ *prze-pisywanie* dokonuje się w innej kulturze i zmienionych okolicznościach historycznych, operacja taka powoduje przesunięcie go w obszar innego odczuwania, innego zatem odbioru i znaczenia. Dlatego można mówić o przekładzie kulturowym w powiązaniu z intertekstualnymi nawiązaniem.

W obu analizowanych powieściach kwestia wygnania budzi podstawowe zainteresowanie: co się mianowicie tak naprawdę stało, co było przyczyną gniewu cezara i skazania popularnego poety na tak srogie oddalenie, jak wtedy mówiono, na koniec świata. Pyta o to Bocheński („Motywy i okoliczności wyroku pozostały tajemnicą”, s. 13) i pyta Ransmayr („Spalenie pism mimo wszelkich domysłów pozostało równie zagadkowe jak przyczyna wygnania”, s. 23). Jest kilka sugestii: jedna mówi, że August obraził się, ponieważ Owidiusz zaproszony do wygłoszenia mowy na otwarciu stadionu Siedmiu Ostoi nie zaczął od rytualnych pochwał i życzeń pod adresem Boskiego; inna – że chodziło o gorszący wpływ na obywateli jego *Sztuki kochania* (zwłaszcza wobec kolejnych edyktów cezara zmierzających do umocnienia rodziny i cnoty obywateli); jeszcze inna głosi, iż Owidiusz był w jakiś sposób zaplątany w skandal obyczajowy z udziałem wnuczki Augusta. Najpewniej zaś stał się ofiarą dworskiej intrygi, niechęci środowiska wobec jego popularności, gdyż niejednoznaczny gest ręki zniecierpliwionego cesarza, któremu sprawozdawca przerwał swoją gadaniną obserwację taplającego się w błocie za oknem nosorożca, został odczytany w kolejnych kancelariach jako gest odrzucenia, gest wygnania („Precz”). Sam Owidiusz pytany przez Konferansjera-śledczego w *Nazo poeta* wyraża się tajemniczo: jest niewinny, ale popełnił błąd (por. s. 205–215). Jaki błąd, na czym miałby on polegać – tego nikt nie wie.

Historia i mit

Podstawowy w tym względzie jest mechanizm anachronizmów, które są obecne w obu analizowanych tekstach i mają wpływ na ich estetykę. Właściwie żaden autor nie konstruuje powieści *stricte* historycznej, która operuje stosownym dla danej epoki kontekstem kulturowo-materialnym, a doświadczenie historyczne traktuje z pełnym zaufaniem i powagą. W obu ramy historycznego Rzymu są stale i bezceremonialnie przekraczane. Tak na przykład Owidiusz przemawia na otwarciu stadionu do „pęku mikrofonów”, prządka Arachne zamawia „żurnale” z modą, funkcjonuje prasa i dystrybucja książek w nowoczesnym rozumieniu itd. Bocheński wprost dystansuje się od tamtych czasów, gdy jego narrator woła rozdrażniony: „Żyję o dwa tysiące lat później. Tego tylko brakowało, żeby mnie jeszcze straszono Boskim. Dochodzę prawdy,

powiedziałem to na początku [...]” (s. 215). A także uwaga nawet ważniejsza: „[...] nie ma praktycznej różnicy między czasem przeszłym i teraźniejszym. Historia starożytna toczy się obecnie” (s. 9). Te i tym podobne akty słowne każą myśleć raczej o literaryzacji historii opisanej przez Haydena White’a⁹ i historiograficznej metapowieści według wspomnianej już Lindy Hutcheon niż o próbach stworzenia historycznej opowieści o przełomie ery przed- i pochrystusowej, w której właśnie dzieją się omawiane wypadki. Historia jest tu obecna, co oczywiste, ale nie jest ważna sama przez się. Bocheński podaje na przykład sporo informacji dynastycznych, ale w funkcji aplikacji głównego zagadnienia, jakim jest los Owidiusza i podstawowego pytania: czym zawinił? Ransmayr z kolei ucieka w mit: bohaterem *Ostatniego świata* jest niejaki Cotta (u Bocheńskiego pisany jako Kotta), młody przyjaciel Owidiusza, który postanawia wyruszyć do Tomi i odszukać poetę. Nie znajduje go jednak, miejscowi mówią, że poszedł gdzieś w góry, nikt nie wie, co się z nim dzieje. Wprawdzie jego sługa i towarzysz imieniem Pitagoras (jawny anachronizm, Pitagoras żył w 6–5 w. p.n.e.) robi w pewnym momencie zakupy, aby być przygotowanym na powrót pana, ale to się nie zdarzy. Cotta w końcowej scenie postanawia wyruszyć samotnie w góry w poszukiwaniu poety, jednak jedyne, co odnajduje w tej wędrowce, to echo odbijające się od skał. Wcześniej znajdował tylko skrawki materiału z aforystycznymi inskrypcjami, które rzekomo pochodziły od poety, a zapisane zostały przez Pitagorasa, razem zaś ze starym sługą odczytują słowa wyryte w ogrodzie na kamieniach, które mają poświadczać przekonanie poety o własnej wielkości, ujawniać perspektywę przyszłości i wskazywać na ukończenie dzieła. Jakiego dzieła? Czy *Metamorfóz*, które zostały przez niego spalone w dniu opuszczenia Rzymu (ale dzieło to przecież krąży w odpisach, nie jest więc stracone; chodziło raczej o symboliczny akt gniewu, odmowy, żalu), czy chodzi raczej o *Księgę kamieni* lub jakiś inny testament – tego nie wiemy dokładnie. Sługa jest małomówny i niekomunikatywny, kamienny tekst szybko pokrywają kolejne warstwy ślimaków. „Tekstualna inkorporacja intertekstualnej(ych) przeszłości, stanowiąc konstytutywny strukturalny element postmodernistycznej powieści, funkcjonuje jako formalne oznaczenie historyczności – tak literatury, jak świata” - zauważa trafnie Hutcheon (s. 380).

⁹ Zob. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska i M. Wilczyński. Tłum. różni. Kraków: Universitas, 2000.

Taki proces obserwujemy w obu powieściach, ponieważ narracja dotycząca *Metamorfoz* Owidiusza dotyka zarówno świata z przełomu dawnej i naszej ery, jak i naszej absolutnej współczesności, „po drodze” zaś wykorzystuje rozmaite sądy potomnych na temat wielkiego wygnańca. Los Owidiusza spina odległe epoki i doświadczenia, przez co wyznacza horyzont poznawczy i estetyczny nowoczesnych „metapowieści”.

Ostatni świat albo Mit w życiu; spełnienie

Warto wprost zapytać, jaka jest relacja między *Metamorfozami* Owidiusza a *Ostatnim światem* Ransmayra. Wielki poemat Rzymianina przedstawia tak zwane dzieje bajeczne, czyli mity związane z bogami grecko-rzymskimi, które w jego czasach traktowano jako istotne wyposażenie świadomości człowieka kulturalnego; człowiek „prosty” otrzymywał stamtąd pewne dyspozycje dotyczące zachowań i waloryzowania rozmaitych zjawisk przyrodniczych. *Metamorfozy* zawierają fantastyczne opisy zdarzeń między bogami, pomiędzy których niekiedy zaplątał się jakiś śmiertelnik, ale zasadniczo ziemianin sam przez się nie jest przedmiotem uwagi. W tym sensie dzieło nie jest historyczne, jest ściśle mityczne. Repertuar zachowań jest ludzki (ponieważ wymyślił je człowiek), natomiast boskie (czytaj: fantastyczne) są możliwości ich realizacji: człowiek-narrator przetransponował na te postaci swoje pragnienia, których jako śmiertelnik nie był w stanie zrealizować. *Ostatni świat* dopowiada dzieło Owidiusza w ten sposób, że od lekkich w gruncie rzeczy opowieści o niesnaskach wśród bogów przechodzi do opowieści o ludziach, w których losy i zachowania wpisane są pewne archetypy. Mówię „lekkich” dlatego, że zachowań zbrodniczych, drastycznych i zdradzieckich jest tak wiele, iż (jak mawiał Gombrowicz) „sobie tanieją”, dewalują się, odbiorca nie czuje się przeniknięty ich grozą. Czyny realistyczne okalane są natychmiast zdarzeniami cudownymi, magicznymi, przez co całość nie niesie w sobie poważnych pytań etycznych. Księga szósta *Metamorfoz* przynosi kilka opowieści o niewiarygodnych aktach zazdrości, mściwości i niesprawiedliwości bogów: najpierw Pallada zamienia Arachne w pająka, ponieważ ta w zawodach utkała ciekawszą tkaninę, potem zazdrosna o ilość dzieci Latona zabija strzałami swoich (dwóch tylko!) synów siedem córek i siedmiu synów Niobe, ona też zamienia mieszkańców wioski w żaby, ponieważ nie pozwolili

napić się jej wody: „Bogowie odznaczali się niestety drażliwością i byli trochę małostkowi” – powie Konferansjer Bocheńskiego (s. 148), wreszcie Tereus, król tracki, dopuszcza się brutalnego gwałtu na swojej szwagierce Filomeli, odcina jej język, aby nie słyszeć skarg, „okaleczonym ciałem żądę swoją syci po wielokroć” (*Metamorfozy*, s. 158) i porzuca na drodze, żonie zaś mówi, że Filomela zmarła. Leczy gdy nieszczęsna pojawia u siostry, obie zabijają Itysa, syna Prokne i Tereusa, i przyrządzają mu z dziecka posiłek¹⁰. Do wszystkich tych wątków odniesie się także Ransmayr w swojej powieści, przekształci je, dopowie, przeniesie te drastyczne zachowania na ludzi – w tym sensie jest to „ostatni świat”, świat apokalipsy. Opowieści, które w *Metamorfozach* działy się wśród bogów i ich w zasadzie dotyczyły, tu dzieją się naprawdę, wśród ludzi z krwi i kości, którzy nieświadomie naśladowują swoje boskie prototypy. Spektakularnym przykładem jest historia Tereusza (taka pisownia w *Ostatnim świecie*), Prokne i Filomeli. Tereusz jest miejscowym rzeźnikiem, brutalnym siłaczem. Pewnego dnia w miasteczku pojawia się okaleczona kobieta, w której Prokne rozpoznaje swoją zaginioną przed laty siostrę Filomelę; rzekomo spadła w przepaść z górskiej ścieżki w czasie wyprawy z Tereuszem. Filomela nie ma języka, nie potrafi mówić, ale na uporczywe pytanie „Kto?” wskazuje palcem rzeźnię. Tereusz zrazu ucieka na morze, ale wieczorem wraca do opustoszałego domu, w którym znajduje zamordowanego synka. Odnalezione kobiety unikają rzeźnickiego topora, zamieniając się w ptaki, aktualizując mit (tak właśnie zakończona jest ta opowieść w *Metamorfozach*).

Ransmayr pozbawił tę opowieść olimpijskiego sztafażu – Filomela nie jest córką króla, Prokne jest żoną rzeźnika z biednego miasteczka. Filomela nie jest napastowana w czasie morskiej podróży, lecz wśród zwyczajnej gospodarskiej i handlowej wyprawy do odbiorcy mięsa; siostry zabijają wprawdzie dziecko, ale nie przyrządzają z niego uczyty dla Tereusza, boją się i ukrywają, ponieważ wiedzą, że zrobiły źle, choć zarazem nie potrafią znaleźć innego sposobu, aby dotkliwie ukarać Tereusza. Z genderowej perspektywy uderza sposób traktowania dziecka, a przez to i matki: dziecko należy do męża, kobieta dla dziecka mężowi, najlepszym więc sposobem pomszczenia zbrodni jest radykalne

¹⁰ Wątek ten został potem wykorzystany przez Szekspira w dramacie *Tytus Andronikus* i świetnie pokazany w filmie Julie Tymor pod tym tytułem, z Anthonym Hopkinsem w roli głównej; to jeszcze jeden przypadek przekładu, tym razem interartystycznego.

o d e b r a n i e mu dziecka. Tak właśnie kobiety postąpiły, zabijając Itysa. Jak widać, ani dziecko samo, ani matka (Prokne) nie są tu traktowane podmiotowo; jedynym podmiotem, dawcą prawa i mowy, jest mężczyzna. W tym zakresie Ransmayr niczego nie zmienił, podporządkował rozwiązanie czasowi i miejscu, o których opowiada.

Marsjasz u Ransmayra to węglarz, który dwa razy w roku zjawiał się u Echo na seksualne uciechy. Gdy jej nie zastał, zdewastował grootę, w której mieszkała, upił się, po czym grał na szyjkach rozbitych butelek niby „na fletni Pana”. Kalcząc sobie usta, krwawiąc, defekując i krzycząc z niespełnionego pożądanego, zakłócał ludziom sen. Rano Tereusz wrzucił go do koryta z wodą dla bydła, skąd wyciągnęła go litościwa Prokne. Okrutny mit o pojedynku Marsjasza z Orfeuszem został tu sprowadzony do prawdopodobnej życiowej sytuacji, nie ma w tej relacji miejsc wątpliwych, taka sytuacja mogła mieć miejsce, Orfeusz ze swoimi pretensjami do pierwszeństwa w ogóle nie występuje.

Cotta jedzie do Tomi, szuka Owidiusza w nieodległej Trachili, ale obcując z ludźmi żywymi, ma nieodmiennie wrażenie, że są mitycznymi emanacjami; każdy osobnik, który pojawia się w jego opowieści, stanowi subwersywne nawiązanie do mitycznego repertuaru Owidiusza, jego ciąg dalszy, przekształcony, nasycony innym znaczeniem. Cotta przyjeżdża do Tomi wczesną wiosną, gdy uciążliwa zima ustępuje wczesnej i łagodnej wiosnie, a mieszkańcy świętują to zdarzenie karnawałem. Przyjezdny przygląda się barwnym korowodom, ogląda maski, podziwia przebrania, uświadamiając sobie zarazem, że kulturalna, to jest mityczna tradycja Grecji i Rzymu ożywa właśnie tutaj, że Owidiuszowe opowieści o dziejach mitycznych, o „archaicznych i nieokiełznanych namiętnościach” (s. 86) znajdują tu swoich bezwiednych naśladowców. Byłoby to

Dowodem, że Nazo wziął ze sobą na wygnanie postaci swojej poezji i nie zamilkł w miejscu swojego nieszczęścia, tylko snuł opowieści dalej? W przeciwnym razie jak rzeźnik z jakiejś zabitej deskami dziury wpadłby na pomysł, żeby w noc zapustną przemienić siebie w boga słońce, a swoje woły – w ogniście rumaki? (s. 87)

Tomi jest bowiem miejscem żywej kultury, podczas gdy Rzym jest już w fazie cywilizacji – według instruktywnego podziału Oswalda Spenglera.

[...] w Tomi wydawało się jeszcze dzikie i żywe to, co w rezydencji [imperatora – M.D.] i w innych wielkich miastach imperium było już przeszłością, zastygłą

w postaci monumentów i eksponatów muzealnych, skamieniałą w formie płaskorzeźb, pomników jeźdźców na koniach i fryzów świątynnych, obrastających mchem. (s. 87)

To, co niegdyś ożywiało duchowe życie metropolii, jego bujna wyobraźnia „za panowania Augusta, przywiedziona do rozumu, przemieniła [się] w poczucie obowiązku, posłuszeństwo i prawowierność” (s. 86). Rzym, zapomniawszy o „obrazach bogów i herosów [...], stał się zwykłym państwem” (s. 86), krainą „konieczności i rozsądku” (s. 250). W *Zmierzchu Zachodu* Spengler¹¹ w funkcjonowaniu rozmaitych struktur społeczno-politycznych rozróżnia te dwie fazy: fazę kultury, gdy dana formacja dopiero się kształtuje, buduje ramy swojego społecznego, duchowego i materialnego bytu, formuje normy obyczajowe i prawne, ale gdzie w zasadzie wszystko jest jeszcze w procesie stawania się, fundowanego na doświadczeniu fantazji, wrażliwości i emocji. Są to kultury młode, „niezaspuntowane” (określenie Gombrowicza), w których można praktykować wolność. Faza następna, nieuchronnie wcześniej czy później nadchodząca – to faza cywilizacji, czyli okres, gdy życie danej społeczności ujęte już zostało w paragrafy i normy, gdzie żyje się wprawdzie bezpiecznie, ale zarazem nudno. Freud widział dwuznaczność tego stanu: zapewniał on wprawdzie poczucie bezpieczeństwa, gdyż regulował prawnie i zwyczajowo ludzkie namiętności, ale stawał się systemem opresyjnym, który rodził głębokie nerwice¹². Ransmayr buduje zatem w swojej powieści znamiennej opozycję: cywilizowanego Rzymu, w którym Boski wydaje coraz to nowe edykty dotyczące obyczajności i życia rodzinnego i w którym panoszy się administracja (to ona w końcu skazała Owidiusza na wygnanie), i barbarzyńskiego Tomi, w którym namiętności dochodzą jeszcze w pełni do głosu (Tereusz, Prokne, Filomela, Marsjasz) nie tylko w okresie karnawału i gdzie nie działa sformalizowane prawo, lecz bardziej ludzka intuicja moralna. Ta – przykładowo – nie potępia Echo, dziewczyny, która zablądziła do Tomi i została na jakiś czas, oddając się miejscowym mężczyznom za dary w naturze, akceptuje seksualne schadzki Prokne i Niemca Thiesa. Owidiusz

¹¹ O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*. Skróc dokonany przez H. Wenera. Przeł. i przedmową opatrzył J. Marzęcki. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001.

¹² Por. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*. W: idem, *Człowiek, religia, kultura*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza, 1967, s. 237–313.

przepadł gdzieś w górach, pogodzony ze swoim zesłaniem. Można powiedzieć, że w tym dzikim miejscu, które traktował zrazu jako krzywdę, odnalazł jedność ze swoim dziełem: to, co w przestrzeni Rzymu było tylko przypomnianiem „dziejów bajecznych”, tkaniem cudownej i strasznej zarazem opowieści, było z gruntu literackie i martwe, „wyrwane z wszelkiego kontekstu” (s. 51), tu odnalazł jako żywe doświadczenie powszechnej egzystencji. Fantazmatyka dzieła zbiegła się z rzeczywistym doświadczeniem – być może dlatego na jednym z kamieni pojawia się ten znamieny zapis: „Jednakowoż/ ja poprzez moje dzieło/ będę nadal trwać/ i wzbiję się wysoko/ ponad wszystkie gwiazdy/ a moje imię/ pozostanie/ niezniszczalne” (s. 49, w oryg. wersaliki). Fantazyjne i bajeczne *Metamorphoses* przemieniły się w straszliwe „żywe wiązanie”, co tłumaczy obraz Tomi jako żelaznego miasta, miasta w ruinie (domy puste), którego obraz wielu krytyków uznawało za apokaliptyczny. A zapewne i zniknięcie Owidiusza, którego przeraziła skala ludzkiej (nie boskiej!) niegodziwości.

Co zatem z ideą spenglerowską, umieszczającą Tomi w fazie żywej kultury? Rzym jest już kulturą martwą, ponieważ skostniał w swoich formach. Mieszkańcy są eleganccy, ale zarazem dekadenccko rozpustni i rozrzutni, boski August próbuje zapanować nad ich zachowaniami, erylując kolejne edykty. Barbarzyńskie Tomi zachowuje się autentycznie, ale jego chęć wcielania się w role bogów i powtarzanie mitów niesie z sobą zagrożenie etyczne; przesunięcie fantazji pisarskiej na żywe doświadczenie odmiennie radykalnie wektory; Niemiec Thies mówi, że ludzie stali się wilkami. Historie bogów opisywane przez Owidiusza mogły się wydarzyć lub nie, były legendami, miały literacki, fantazyjny charakter, okrucieństwa, jakie się dzieją w Tomi, w jego okolicach, a także na wojnie, którą Thies pamięta, to doświadczenia rzeczywiste. Thies wrócił z bliżej nieokreślonej wojny, jednak pojawia się przy jego historii zdanie, które można odnieść do holocaustu.

Thies w każdym z tych snów musiał podejść do bramy jakiegoś magazynu, musiał rozewrzeć jej ciężkie skrzydła, a potem znieść ów straszny obraz ludzkości: W tym kamiennym, pozbawionym okien pomieszczeniu stłoczono mieszkańców całego ciągu ulic i uśmiercono ich gazem trującym. (s. 229)

Traumatyczne przeżycia z czasów wojny przenikają do jego powtarzających się snów.

Po tylu umarłych, których widział, i takiej żądzy zniszczenia, jakiej doświadczył, uważał, że droga powrotna na wybrzeże [fryzyjskie, skąd pochodził – M.D.], jest dla niego na zawsze zamknięta. Nic nie mogło być już takie, jakie było. (s. 232)

Thies wiedział, że nie ma granicy zbrodni, której by człowiek nie przekroczył ze strachu czy głodu – „Každy był zdolny do wszystkiego” (s. 233). Łatwo wychwycić w tych opiniach współczesne przesłanki. Ransmayr w swoim hipertekście umieszcza doświadczenia ziemskie i ludzkie, a nie boskie (mimo że nadal operuje w świecie starożytnych literackich konstruktów). To by mogło oznaczać, że odejście Owidiusza w góry jest znakiem rozczarowania ludzkim światem, a jego inskrypcja, owo „dokonało się”, ma trwać jako wieczna przestroga właśnie dla upadającej i słabej ludzkości. *Metamorfozy* ukazują bowiem świat, który przemienia się w swoje coraz gorsze wersje, liczne zaś anachronizmy¹³, które zrazu wydają się nie na miejscu, zyskują z czasem głębokie filozoficzne uzasadnienie: sięgając do współczesności, potwierdzają niejako stan rzeczy, uniwersalizują przesłanie. Dopóki opowieści dotyczyły bogów i herosów, zdarzenia mogły być nawet krwawe, ponieważ były nierealne, w Tomi Owidiusz dopisał „każdą historię do samego końca” (s. 250), ukazał, jak działa ona w świecie ludzkim. „Zagłada! krzyknęła Echo, koniec wilczej ludzkości” (s. 145). Ransmayr kontynuuje narrację mitologiczną, przeszczepiając ją w całości na grunt ludzki i opatrując *przemianę* znakiem upadku moralnego i fizycznej degradacji.

Nazo poeta: polityka i sztuka; rozdarcie

Bocheński konstruuje w zasadzie realistyczny tok narracji, który ma doprowadzić do odpowiedzi na pytanie o przyczynę wygnania. Mówię jednak „w zasadzie”, gdyż wiele prawdopodobnych sytuacji jest natychmiast podważanych przez dyskurs negatywny, ironiczny, wątpiący, słowem – relatywizujący. Mowa realistyczna podlega stałej parabazie, tok narracyjny jest przerywany, pojawiają się liczne wtrącenia (np. odsyłacze do konkretnych dzieł i wydań Owidiusza), dzięki czemu uzyskuje się formułę stylu dyskursywnego. Sprawcą tego efektu

¹³ Zob. „bukiet połyskujących mikrofonów” (s. 58); powielacz, epidiaskop, zdjęcia, żurnale, wielkonakładowe gazety, rozkład jazdy, projektor filmowy, głośniki, „działy kulturalne wielkich gazet” (s. 43); plastikowe worki, miedziane kable itp.

jest stale obecny i aktywnie kształtujący tekst Konferansjer. W części pierwszej, jak zaznaczyłem, opowiada długo o spotkaniu z piękną Rzymianką, która miała być muzą i natchnieniem przy pisaniu erotyków i *Sztuki miłości*, ówczesnego podręcznika do praktykowania w alkowie. Ta część jest „niewinna”, ukazuje przede wszystkim obyczajowość Rzymu z przełomu epok, mówi o zabawach, ale podkreśla też antyhistoryczność narracji, raz po raz zaznaczając, że to, co dzieje się poza Rzymem, wszystkie te podboje, kolonizowanie ogromnych obszarów Europy, Azji i Afryki Północnej – są dla mieszkańców stolicy mało istotne, co najwyżej urozmaicają jego codzienność „eventami” (por. s. 40 i n.). Część druga poświęcona jest *Metamorfozom*, przypomina (streszcza) pewne mity, wskazuje chronologię, układ, poprawia ewidentne błędy (zob. s. 151, 241). Jak w całej powieści, tak i tu pojawiają się częste uwagi metakrytyczne i autoteliczne („Epiko, składam ci hołd. Mitologio, składam ci hołd”, s. 147) dotyczące nie pisanego utworu, ale twórczości w ogóle (tu akurat te słowa wygłasza Nazo przed przystąpieniem do pisania *Metamorfoz*). *Nazo poeta* to bowiem *sui generis* **traktat o pisaniu**, o sztuce słowa. Niewielka ta część kończy się dramatycznym zwrotem akcji, poeta zostaje skazany na wygnanie, zamyka się w gabinecie, pali swoje pisma, w tym nieukończone jeszcze *Metamorfozy*. Po czym udaje się śpiesznie do portu, aby opuścić miasto zgodnie z wolą Boskiego.

W części trzeciej Konferansjer wciela się w detektywa, w oficera śledczego, który chce dociec przyczyny wygnania. Częste są sformułowania przypominające zwroty do podległych mu funkcjonariuszy, których zadaniem jest zebranie i dostarczenie materiałów do analizy („Poproszę o meldunki z Rzymu”, s. 191; „Dajcie mi listę skazanych!”, s. 192). Konferansjer je sprawdza, porównuje sprawozdania i opinie, jakie pojawiały się w ciągu kilku wieków, sądzi bowiem – **ponowocześnie i posthistorycznie** – że nie obowiązują go reguły tradycyjnej powieści historycznej, że może przekraczać swobodnie granice czasowe i przyglądać się sprawie oczami ludzi z różnych epok¹⁴. Rozpatruje też rozmaite wersje spisów politycznych, w które mógł się niebaczenie wplątać apolityczny z natury poeta. „Włączamy ten materiał do akt” (s. 185). W pewnym momencie wzywa na rozmowę samego Owidiusza, któremu zadaje pytania dotyczące jego

¹⁴ „Brak ograniczeń czasowych pozwala nam przesłuchiwać świadków z różnych epok, na przykład osoby żyjące o sto lub dwieście lat później. Rzecz prosta nie są to świadkowie naoczni” (s. 253).

działalności i wygnania. Metoda (maniera) pisarska mogła się zrazu wydawać irytująca¹⁵, ale nie dziś, gdy literatura postmodernistyczna i internetowa wymyśliły już tyle niekonwencjonalnych sposobów opowiadania. Ważny jest, jak się wydaje, cel tego śledztwa. Kiedy bowiem okazuje się, że trudno wykryć jakikolwiek punkt materialnego czy obyczajowego zaczepienia dla wygnania Owidiusza, kolejne hipotetyczne punkty oskarżenia zostają po analizie oddalone z braku dowodów, Konferansjer zwraca się w kierunku poszukiwania wyjaśnienia w samej sztuce („wina kojarzyła się z twórczością”, s. 243).

I to jest bodaj najważniejszy punkt jego „programu” – zarazem druga wersja wykorzystania wyгнаńczego losu Owidiusza – końcowa partia tekstu mówi o tym, że sama czynność pisania jest zawsze podejrzana i jest winą:

[...] dzięki przyrodzonym a grzesznym właściwościom samej poezji objawia mu się prawdziwie zło świata i że musi je widzieć, chociaż nie powinien; ale, będąc poetą, nie może temu zapobiec [...]. (s. 297)

W ten sposób Bocheński przywraca pisarstwu/twórczości jego metafizyczną wartość, w której sama czynność jest źródła, ponieważ sztuka wydobywa z życia ludzkiego jego ciemne strony, zadaje niewygodne pytania, podważa *status quo*¹⁶. Autor zaś, z konieczności, stawia się w roli Obcego/Innego, który wyłamuje się ze społecznego paradygmatu, mówi nie w takt i nie do rytmu¹⁷. Tu warto przywołać współczesną (Bocheńskiemu) opinię Calvino, skoro już na wstępie się nim wysługiwałem. Arkady Porfirycz, dyrektor generalny państwowych Archiwów Policyjnych w powieściowej Hyrkanii, powiada:

Nikt dzisiaj nie ceni wartości słowa pisanego równie wysoko, jak cenią ją państwa policyjne. [...] wieczorem [...] wkładam do mikroczytnika taśmę jakiegoś wyjątkowego dzieła z podziemnej edycji i pozwalam sobie na luksus powolnego

¹⁵ Jak tu: „Zapadłby wyrok, nie, przepraszam, tryb warunkowy nie jest już potrzebny, zapadł wyrok, Owidiusz wyjechał do Tomi [...]” (s. 249); „Tu, proszę państwa, koniec śledztwa, finał programu, dziękuję za uwagę; pozostaje mi ogłosić wnioski. Bez trybu warunkowego, rzecz prosta, którego nie mogę nadużywać choćby ze względów stylistycznych. Tryb warunkowy brzmi ciężko w każdym języku z wyjątkiem łaciny, toteż powinienem pewnie ogłosić wnioski po łacinie, ale muszę to robić po polsku” (s. 284).

¹⁶ „Nie można bezkarnie opisywać świata”, powie Andrzej Stasiuk – zob. idem, *Grochów*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2012, s. 25.

¹⁷ Ze współczesnych podkreślali to mocno np. Cioran i Gombrowicz.

smakowania utworu. [...] Nie wiem, czy wierzy pan w Ducha. Bo ja wierzę. Wierzę w Dialog, który Duch nieprzerwanie prowadzi z samym sobą. I czuję, że ów dialog toczy się w moim spojrzeniu, które śledzi te zakazane stronicie. [...] Moc Ducha nie potrzebuje wielkiej publiczności, aby się objawić, rozkwita w cieniu, w mrocznej więzi, która łączy tajne sprzysiężenie z tajną Policją¹⁸.

Tę część tekstu można stosunkowo łatwo skojarzyć z sytuacją pisarza polskiego w PRL, zmuszanego często okolicznościami do używania języka Ezopowego, pisania peryfrastycznego czy meandrycznego, do mówienia o aktualnościach poprzez historyczne kostiumy¹⁹. Problem bowiem zasadniczy tej części stanowi relacja władzy i literatury (sztuki): w jaki sposób można sztukę wykorzystać do swoich celów, jak literatura może się obronić przed politycznym spłaszczeniem, jakie jest miejsce pisarza w systemach monarchicznych czy/i totalitarnych? Nie można wątpić, że takie pytania nurtowały Bocheńskiego od początku (także dlatego, że był przez pewien czas członkiem PZPR, pracował w partyjnych gazetach itp.): jego głośna trylogia rzymska (*Boski Juliusz*, 1962; *Nazo poeta*, 1969; *Tyberiusz Cezar*, 2009) właśnie tych relacji, dokładniej zaś: przemocy władzy dotyczy. *Nazo poeta* zawiera zdanie, które często występuje w opowieściach o wyjazdach polskich Żydów w 1968 roku, których odważni przyjaciele żegnali na Dworcu Gdańskim: „[...] a j e d n a k i n n i , c a ł k i e m n i e z n a j o m i l u d z i e p r z y c h o d z i l i m n i e ż e g n a ć” (tak w oryg., s. 221) w przeciwieństwie do przyjaciela-zaprzkań, który „nie miał odwagi zbliżyć się do leżącego, nie stać go było nawet na fałszywy gest” (s. 221). A na następnej stronie czytamy: „[...] dowiedzieliśmy się, że książki tego autora usunięto” (z bibliotek – M.D., s. 222). Te zdania świetnie mieszczą się w opowieści o losie Owidiusza, ale równie dobrze, a **nawet przede wszystkim**, jeśli uwzględnić świadome anachronizmy, opisują polskie sytuacje i dramaty żydowsko-polskich wygnańców z 1968 roku. Tak więc duchem powieści Bocheńskiego sterują dwie intencje: po pierwsze chodzi o podtrzymanie wysokiego statusu sztuki/literatury, która w tamtych latach przechodziła znaczącą metamorfozę, uciekając się do

¹⁸ I. Calvino, op. cit., s. 259–261.

¹⁹ Sam Bocheński napisał wcześniej książkę pt. *Boski Juliusz*, na którą zresztą powołuje się jego Konferansjer (s. 54); podobne utwory to choćby głośny *Cesarz* Kapuścińskiego, wcześniej zaś *Bramy raj* lub *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego, *Pojedynek* Jana J. Szczepańskiego i wiele innych.

intymistyki i zindywidualizowanego doświadczania mocy słowa literackiego, po drugie chodzi o ujawnienie sposobów, w jaki system władzy dyryguje dyskursem społecznym, w jaki go wykorzystuje, a jak ogranicza i kastruje. W imaginowanej rozmowie Boskiego z Owidiuszem pojawia się wyraźna opozycja między sztuką użytkową, „budującą ducha”, pouczającą, płasko utylitarną i przez to „moralną” w sensie społecznym a sztuką wysoką, będącą na usługach etyki i swobodnej wyobraźni²⁰, której August nie ceni (s. 226–236). W tych mniej więcej latach co Bocheński tę powieść, pisał o tym zagadnieniu Michel Foucault; do Polski tłumaczenia jego tekstów dotrą praktycznie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Bocheński wyprzedza niejako te rewelacje, konstruuje swoją opowieść o pisarzu wyklętym i zmarginalizowanym mocą decyzji politycznej, który przeczuwa, że jego wielkość będzie miała charakter trwały, ponieważ artyści, godni tego określenia, zawsze są w jakimś sensie wyklęci. Dodatkowym smaczkiem tej relacji są język i konstrukcja – zadziorna, postmodernistyczna maniera stylistyczna pozwoliła być może lepiej niż jakaś inna dotrzeć do tych prawd, ponieważ je dyskursywizuje, obiektywizuje, ogląda z różnych stron.

Przestrzeń znacząca

Najzupełniej odmiennie kształtowana jest przestrzeń wygnańcza. W powieści Ransmayra Tomi i jego najbliższe okolice są kamienną pustynią, samo miasto określane jest mianem „żelaznego”, „z żelaza” itp., mieszkańcy trudnią się wydobywaniem rudy żelaznej i wytapianiem metalu, z którego odlewane są następnie i wypracowywane rozmaite sprzęty codziennego użytku. Tomi i przysiółek Trachila stoją pod znakiem żelaza. Miasteczko i wybrzeże otoczone są zewsząd przez kamieniste zbocza, trudno dostępne rumowiska, które powiększa jeszcze rabunkowa gospodarka miedzią i żelazem. Miasto jest też kamienne: kamień jest budulcem domów i obejsć, kamień ogranicza tarasowo położone poletka uprawne, kamienne są ścieżki prowadzące w góry, po ulewnych

²⁰ „Nie istnieje nic wartościowszego od rzeczy niepożytecznych, a taką jest właśnie sztuka” (s. 268); „Prawda poetycka nie składała się zaiste ze świadectw o realnym świecie [...]. Mogła realnemu światu wręcz przeczyć. A wcale nie przestawała być prawdą. [...] Był poeta dlatego, że wynalazł taki właśnie, swój sposób pisanja prawdy, która miała żyć POPRZEZ EPOKI. Lecz ten wynalazek spychał go nieuchronnie w zdrożność, grzech i winę” (s. 293).

deszczach schodzą kamienne lawiny, które dodatkowo rujną i tak podupadłe miasto. Andrzej Kopacki, za krytykami niemieckimi zresztą, mówi o „powolnej apokalipsie”, która się dokonuje pośród tego kamiennie-żelaznego pejzażu. Trudno w tym miejscu nie wspomnieć o innym wielkim pisarzu austriackim, Thomasie Bernhardzie, którego powieść *Mróz* przywodzi na myśl podobny proces nieuchronnego niszczenia duchowej substancji ludzkiej; jej metaforą w tym wypadku jest tytułowy *mróz*, dosłowny i emocjonalny, który ogarnia mieszkańców górskiej wioski, gdzie przebywa malarz Strauch. Tyle tylko, że ich egzystencja jest materialna i jednoznaczna, wywołuje przede wszystkim uczucie negacji, schyłku, ostatecznego upadku i nieszczęścia w najgłębszym sensie egzystencjalnego. *Ostatni świat* ma dla wielu wymiar historiozoficzny, jest zapowiedzią końca ludzkiego świata, podobnie jak zapowiadał to Bernhard, głównie z powodu upadku moralnego. Kamiennie-żelazna przestrzeń miasta, w którego ruinach Owidiusz zostawia swoje wieloznaczne inskrypcje, świetnie służy tej idei, tworzy pewną ideowo-estetyczną całość, która w połączeniu ze spokojną i wyrównaną, poetycką narracją tworzy wymownie perswazyjny obraz katastrofy. Poetycką w najprostszy sensie, czyli magiczną: na przykład Prokne i Filomela uchodzą przed gniewnym toporem Tezeusza, zamieniając się w słowika i jaskółkę, on sam zresztą przybiera postać dudka; epileptyczny syn kramarki Famy zamienia się w kamień i potem stoi „między beczkami z kapustą”; powroźnik Likaon, u którego zatrzymał się Cotta, zamienia się – istnieje takie podejrzenie – okresowo w wilka. Takich okoliczności jest znacznie więcej.

Bocheński zaś przedstawia Tomi jako miasto leżące na płaskiej równinie; Owidiusz skarży się w listach na jej bezbrzeżną nudę, na brak urozmaicenia, na zimno, nieprzyjazność aury, brak roślinności.

[...] ziemie okoliczne należą do króla trackiego, Kotysa; spacyfikowane słabo; tereny płaskie, bezdrzewne, przewaga stepów, klimat wybitnie kontynentalny, surowy; ostre zimy nie są rzadkością [...]. (s. 190)

Tu, pod Gwiazdą Polarną, w tej martwej pustyni, w tym ugorze jałowym i zimnym, gdzie żyję, wypędzony z domu, z najpiękniejszego miasta. Nie ma owoców, jabłek, nic nie ma. Cóż oni jedzą! Jakieś ryby cuchnące! Nie mogą tego tknąć. Nie mogą

pić zasolonej wody. Tu nikt nie mówi po łacinie, otacza mnie barbarzyństwo, sama dzikość i bandytyzm [...]. (s. 210)²¹

W tym punkcie widać, że powieści te wyraźnie **k r e u j ą obraz miasta** w zależności od ideowego zamysłu; z rzeczywistością faktyczną (trudno dziś sprawdzalną) obrazy te nie mają nic wspólnego. Obaj pisarze wkładają w usta Owidiusza, przyzwyczajonego do słońca Italii, skargi na niezmiernie długo trwające zimy, podobnie jak na barbarzyństwo otoczenia, brak możliwości porozumiewania się z mieszkańcami po łacinie lub po grecku, bo tych języków nie znają. I, o zgrozo, mieszkańcy Tomi noszą spodnie! A także nieogolone brody (*vide* Ransmayr). Z czasem Owidiusz zaczął rozumieć ich język i nawet został uhonorowany przez radnych miasteczka zwolnieniem od płacenia podatków (to u Bocheńskiego), początek jednak, opisywany jeszcze gorliwie w listach do Rzymu, był trudny. Obaj pisarze konstruują swoje teksty w myśl estetyki postmodernistycznej, **o ile jednak Ransmayr w sensie ideowym p r z e k ł a d a Owidiuszowe *Metamorfozy* tak, by uzyskać efekt historiozoficzny i metafizyczny, odnoszący się do tragicznych doświadczeń XX wieku, o tyle Bocheński podąża w stronę upolitycznienia tekstu.** Aby jednak nie wyjść na obskuranckiego i tendencyjnego pisarza epoki (skądinąd godna pochwały intuicja), wyposaża swojego bohatera dodatkowo w filozofię sztuki, gorzkiego i ryzykownego powołania artysty, wartość słowa poetyckiego itp., które są starsze niż wszelkie systemy totalitarne, gdyż sięgają podstaw wszelkiej wysokiej twórczości. W obu przypadkach historia Rzymu i tekst Owidiusza są sparodiowane, ale nie unicestwione²², zamieniają się natomiast w dogodną ramę, w której można umieścić własne obrazy/urazy.

²¹ A gdzie indziej: „Płaska jak morze równina, ani pagórka, ani lasu, ziemia bez winnic i oliwek, nie kończący się, płowy seledyn i szare krzaki piołunu” (s. 252–253).

²² Por. L. Hutcheon, *op. cit.*, s. 383.

Two Cases of the Cultural Translation of Ovid:
Juliusz Bocheński's *Nazo poeta*
and Christoph Ransmayr's *Die letzte Welt*

Summary

The article presents two different cultural references to Ovid's *Metamorphoses*. Both texts have the features of the postmodern aesthetic; however, Ransmayr assigns the historiosophical meaning to his novel, whereas Bocheński – political. The analysis introduces the process of the reactivation of a hypotext in the culture of the late twentieth century.

Translated by Małgorzata Wesolowska

Keywords: comparative literature, novel, cultural translation, intertextuality, postmodernism, historiosophy, politics, discourse, Ovid, Juliusz Bocheński, Christoph Ransmayr